

Barthelmes, Barbara

Zerstückelte Musikkultur - zusammengefügt: Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren

Kluppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 194-206. - (Musikpädagogische Forschung; 4)



Quellenangabe/ Reference:

Barthelmes, Barbara: Zerstückelte Musikkultur - zusammengefügt: Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren - In: Kluppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 194-206 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-116193 - DOI: 10.25656/01:11619

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-116193>

<https://doi.org/10.25656/01:11619>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

Band 4:
Musikalische
Teilkulturen

LAABER-VERLAG

Musikpädagogische Forschung
Band 4 1983
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. (AMPF) durch Werner Klüppelholz

Musikpädagogische Forschung

Band 4:

Musikalische
Teilkulturen

LAABER - VERLAG

Wir bitten um Beachtung der Anzeigen nachstehender Verlage
am Schluß dieses Bandes:

Bärenreiter-Verlag, Kassel
Gustav Fischer Verlag, Stuttgart
Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz
Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden

ISBN 3 9215 1896-2

© 1983 by Laaber-Verlag
Dr. Henning Müller-Buscher
Nachdruck, auch auszugsweise, nur
mit Genehmigung des Verlages

Vorwort

Als 1805 im Theater an der Wien Beethovens „Eroica“ genannte Sinfonie zur öffentlichen Uraufführung gelangte, dürfte in den umliegenden Tanzsälen, Wein- und Bürgerstuben zur gleichen Zeit eine Musik erklingen sein, die zwar weniger komplex, avantgardistisch, anspruchsvoll, doch dem Klangbild der Musik Beethovens durchaus noch verwandt war. Was alles – in einer Großstadt live, per Knopfdruck überall – ist nicht heute gleichzeitig, wenn auch in unterschiedlichsten Funktionen zu hören: Punk und Mandolinemusik, Streichquartett und Männergesang, Neue Musik und New Wave, Blasmusik und Indisches usw. Die relativ geschlossene Welt der mitteleuropäischen Tonalität ist mittlerweile längst nicht mehr in Kunst und Unterhaltung geschieden, vielmehr im Zeitalter der Medien in eine lange Reihe musikalischer Teilkulturen zerfallen. Diesem Phänomen war die Jahrestagung 1982 des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung gewidmet, deren Ergebnisse den vorliegenden Band füllen. Wenn auch – unter anderem durch die kurzfristige Absage einiger grundlegender Referatsthemen – beileibe nicht alle Fragen des vielschichtigen Problemfeldes hinreichend beantwortet werden konnten, so darf dennoch konstatiert werden, daß auch offene Fragen die eminente Bedeutung des Tagungsthemas keinesfalls geschmälert haben. Dies hat sich gerade in dem erneut versuchten Dialog mit musikalischen Praktikern (einem Jazz- und einem Punkmusiker, einem Chorleiter, einem Komponisten Neuer Musik, dem Leiter einer Mandolinengesellschaft, einem U-Musik-Redakteur) im Rahmen einer Podiumsdiskussion erwiesen.

Die Tagung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft durch großzügige finanzielle Hilfe, von der Kölner Musikhochschule durch Gastfreundschaft und vom Westdeutschen Rundfunk durch beides unterstützt. Diesen Institutionen sei dafür herzlich gedankt.

Werner Klüppelholz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Köln 1982	9
1. Beiträge zum Tagungsthema	
<i>Klaus-Ernst Behne</i> Der musikalisch Andersdenkende. Zur Sozialpsychologie musikalischer Teilkulturen	11
<i>Hermann-J. Kaiser</i> Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur	35
<i>Hans Günther Bastian</i> Musikkultur-Konzepte Jugendlicher. Einstellungen 13-16jähriger zur „offiziellen“ Musikkultur	56
<i>Helmut Tschache</i> Jugendliche Teilkultur in der Schule?	76
<i>Peter Schleuning/Wolfgang Martin Stroh</i> Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen. Ein Beispiel aus der Alternativszene	81
<i>Michael Clemens</i> Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern	108
<i>Reiner Niketta/Uwe Niepel/Sabine Nonninger</i> Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen	144
<i>Hans Peter Graf</i> Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons	162

<i>Jost Hermand</i>	
Die restaurierte „Moderne“ im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit	172
<i>Barbara Barthelmes</i>	
Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt: Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren	194
<i>Josef Kloppenburg</i>	
Musikkulturelle Vielfalt – Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der „Unstil“ der Filmmusik	207
<i>Günther Noll</i>	
Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss an der Universität Düsseldorf	218
2. Freie Forschungsberichte	
<i>Peter Brünger</i>	
Zwischenbericht zu einer Untersuchung über den Geschmack für Singstimmen	242
<i>Bernd Enders</i>	
Substantielle Auswirkungen des elektronischen Instrumentariums auf Stil und Struktur der aktuellen Popularmusik	265

Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt
Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren

BARBARA BARTHELMES

1. Theoretischer Ansatz

Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, Berios *Sinfonia*, Kagels *Ludwig van*, Stockhausens *Hymnen* – paradigmatische Beispiele für ein bestimmtes kompositionstechnisches Verfahren, die musikalische Collage. Fast alle stammen aus den sechziger Jahren. Und alle sind, wie man spätestens seit Zofia Lissas Aufsatz über das musikalische Geschichtsbewußtsein der Auffassung sein kann, Reflex auf ein für unsere Zeit bestimmendes musikalisches Geschichtsbewußtsein – ein Bewußtsein, das durch die Gleichzeitigkeit von Altem und Neuem, Kunstvollem und Frivolem, Schönem und Häßlichem, Fremdem und Bekanntem, Stil und Unstil und einer entsprechenden disparaten Wahrnehmung gekennzeichnet ist.

Dieses so charakterisierte musikalische Geschichtsbewußtsein ist auch Voraussetzung für die Musikrezeption in unserer Zeit. Das bedeutet, daß die hier zu entwickelnden Kriterien nicht nur in der Lage sein müssen, eine Collage analytisch zu beschreiben, sondern auch die Rezeption dieser Musik durch den Hörer zu erfassen.

Der Begriff Collage stammt wie so viele Begriffe der Musikwissenschaft aus dem Bereich der Bildenden Kunst. In der Bildenden Kunst wird die Entwicklung der Collage von ihrem Ursprung im Kubismus bis heute meist als eine Entwicklung von der bloßen Technik des Klebens zu einem Prinzip künstlerischer Produktion schlechthin charakterisiert. Dieses ästhetische Prinzip, das auch von der Musikwissenschaft zur Charakterisierung musikalischer Collagen übernommen wurde, wird in verschiedenen Formen dargestellt, meint aber im Kern folgendes:

*„Max Ernst hat aus Sicht der Surrealisten der 20er Jahre die ästhetischen Intentionen des Collage-Prinzips umschrieben, wenn er darauf verweist, daß die Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärkste Zündung provoziert.“*¹

Ich meine nicht, daß eine Darstellung einer Entwicklungsgeschichte anhand der Begriffe Technik und ästhetisches Prinzip unsinnig oder gar falsch wäre.

Es stellt sich jedoch die Frage, was man mit diesen, im Nachhinein für Collageobjekte geltend gemachten Begriffen erfassen kann. Sie geben wohl eine Antwort auf die Frage nach der historischen Entwicklung der Collage, und dies mit Worten, die mittels einer vermuteten, vorgestellten Entwicklungslogik gebildet wurden. Mit dieser Art Fragen kommt man aber bestenfalls zu einer unter vielen möglichen Geschichten der Collage. Vor einem konkreten Collageobjekt aber, sei es in der Bildenden Kunst oder in der Musik, versagt die eben skizzierte Betrachtungsweise. Die Besonderheit, die Originalität, die individuelle künstlerische Leistung kann mit den Begriffen Technik und ästhetisches Prinzip nicht erfaßt werden. Die Frage, wie eine bestimmte ästhetische Wirkung erzielt wird, bleibt trotz des Wissens, daß sich die Collage von einer reinen Technik zu einem ästhetischen Prinzip entwickelt hat, offen. Mit dem Begriff des ästhetischen Prinzips verbleibt man bei der Beschreibung einer konkreten Collage der Äußerlichkeit verhaftet. Meiner Meinung nach sollten Kategorien, Merkmale, Kriterien – kurz Bestimmungen – einer musikalischen Collage so gefaßt sein, daß sie gleichzeitig für die Analyse einer konkreten Collage und zur Bildung einer allgemeinen Theorie der Collage geeignet sind.

Welches sind nun die Bestimmungen der Collage in der Musik? Beginnen wir mit dem Material. In allen Kunstgattungen liegen der Collage die im außerkünstlerischen Bereich gefundenen Materialien, die sogenannten „*objets trouvés*“, zugrunde sowie bereits präfabriziertes Kunstmaterial. Die Heterogenität der Materialien ist dabei maßgebend. Die Musikwissenschaft bestimmte das musikalische Material dadurch, daß sie es von dem der Bildenden Kunst unterschied.

*„Es gehört zum Prinzip Collage in der Bildenden Kunst, Material zu benutzen, das vom etablierten Bewußtsein verworfen wurde, das am Weg liegen geblieben, das verbraucht und vergessen ist. Die Musik holt sich, pointiert gesagt, ihr zwar durchaus verbrauchtes, aber nie vergessenes Material aus dem Konzertsaal, die Bildende Kunst dagegen findet ihre Objekte in der Gosse und auf dem Müllplatz.“*²

Clemens Kühn geht in der Bestimmung des musikalischen Materials einen Schritt weiter. Seine Begriffsdefinition von Zitat und Zitatcollage ist gleichzeitig eine begriffliche Bestimmung der Form des musikalischen Materials. Er unterscheidet zwei Grundtypen von Zitaten: *Fremdzitat* und *Selbstzitat*. Das Fremdzitat selbst wiederum kann in drei Formen auftreten: 1. als *Fragmentzitat*: aus einem musikalischen Werk wird ein fragmentarischer Ausschnitt übernommen. 2. als *Stilzitat*: es kann sich um ein Zitat eines musikalischen Zeit-, Peronal-, Regional- oder Milieustils handeln. 3. als *Materialzitat*: ein Materialzitat im en-

geren Sinn stellen verbrauchte Formeln traditioneller Musik dar, im weiteren Sinn sind es allgemeine akustische Ereignisse der Umwelt.

Über die Analyse des Materials hinausgehend steuert die Bestimmung der musikalischen Verarbeitung des Materials weitere Gesichtspunkte bei. In der Literatur wird versucht, dieses Verarbeiten mit Begriffen wie Übereinanderschichtung und Reihung zu fassen. Im Gegensatz zur Bildenden Kunst, die die „Gegensätzlichkeit der Materialien, das Aufeinanderprallen von Disparatem“³ auslebt, versuchen Collagekompositionen „die heterogenen Materialien zu integrieren, die Gegensätze zu überbrücken und auszubalancieren“.⁴ An diesem Punkt greift meine Untersuchung ein. Ausgehend von einem von Zofia Lissa beschriebenen Kriterium für das musikalische Zitat versuchte ich eine Musik zu analysieren, die als Zitatcollage beschrieben wird, die *Musique pour les soupers du Roi Ubu* von Bernd Alois Zimmermann. Das oben genannte Kriterium besagt, daß das musikalische Zitat nicht der wissenschaftlichen Genauigkeit unterliegt.⁵ Geringfügige Veränderungen beeinträchtigen seine Qualität als Zitat nicht.⁶ Das musikalische Zitat bleibt auch dann für den Hörer faßbar, wenn grundlegende Eigenschaften wie Rhythmus, Metrum, Harmonik modifiziert werden. Unter Bewahrung der Kenntlichkeit kann der Bereich der Veränderungen denkbar gedehnt werden.

2. Analysen

Auf diesem Hintergrund habe ich *Musique pour les soupers du Roi Ubu* von B. A. Zimmermann⁷ statistisch untersucht. Alle mir in Noten zur Verfügung stehenden Zitate wurden aufgelistet und hinsichtlich ihrer Veränderungen in ihren wichtigsten Parametern (Tonart, Rhythmus, Metrum, Tempo, Intervallabfolge und Besetzung) überprüft und analysiert. Die allgemeine Beobachtung, die ich während des genauen Identifizierens der Zitate machte, war folgende: Manche Zitate ließen sich sehr leicht identifizieren, manche nicht. Das heißt also, B. A. Zimmermanns Art und Weise des Zitierens schwankt zwischen genauem, wörtlichem Zitieren und ungenauem. Häufige Veränderungen betrafen die Tonart, Tempo, Metrum und Rhythmus. Nie wurde die Melodie in ihrer intervallischen Struktur verändert, zumindest nicht wesentlich. Die Veränderungen, die die Besetzung betreffen, sind dadurch bedingt, daß bei Zimmermann der Streicherapparat bis auf die Kontrabässe fehlt. Das Entrée und der VII. Satz wiesen die geringsten Modifikationen in den Zitaten auf, die dazwischenliegenden Sätze dagegen erheb-

Satzfolge	Zitat	Tonart	Rhythmus	Tempo	Metrum	Intervall- abfolge	Besetzung
Entrée (neu komponiert)	Blacher	X	X	X	X	X	0
	Blacher	X	X	X	X	X	X
	Blacher	X	X	X	X	X	0
	Blacher	X	X	X	X	X	
	Blacher	X	X	X	X	X	
	Fortner	X	X	X	X	X	X
	Fortner	X	X	X	X	X	X
	Fortner	X	X	X	X	X	
	Mussorgsky	0	X	X	X	X	
	Hindemith	X	X	0	0	X	X
	Zimmermann	X	X	X	X	X	X
	Beethoven	X	X	X	X	X	X
Satz I (neu komponiert)							
Satz II	Beethoven	X	X	0	0	X	0
	Beethoven	0	X	0	0	X	
	Bach	0	X	0	0	X	0
	Bach	0	X	0	0	X	0
	Bach	X	X	0	0	X	0
	Wagner	X	X	0	0	X	0
Satz III (neu komponiert)							
Satz III	Schubert	0	X	0	0	X	0
Satz IV	Strawinsky	0	X	0	0	motivisch verändert motivisch verändert X	0
	Strawinsky	0	X	0	0		0
	Schubert	0	X	0	0		0
	Schubert	0	X	0	0	X	0
	Bizet	0	X	0	0	motivisch verändert X	0
	Wagner	0	X	X	0		0
Satz V	Strawinsky	0	X	0	0	X	0
	Strawinsky	X	X	X	0	X	
	Strawinsky	0	X	X	0	motivisch verändert motivisch verändert X	X
	Fortner	0	X	0	0		X
	Fortner	0	X	0	0		X
	Fortner	0	X	0	0	X	X
Satz VI (neu komponiert)							
Satz VII (neu komponiert)	Berlioz	X	X	0	X	X	X engl. Horn
	Berlioz	X	X	0	X	X	X
	Berlioz	X	X	0	X	X	X
	Wagner	X	X	X	X	X	X

X = genau zitiert

0 = Zitat wurde verändert

Nicht alle Zitate wurden statistisch erfasst.

liche. Daß eventuell eine grundsätzlich verschiedene Bearbeitungsweise von Zitaten vorliegt, wurde noch durch eine weitere Feststellung untermauert. Die Sätze II, IV und V gehen alle auf die Komposition *Giostra Genovese* zurück, die Zimmermann Jahre zuvor gemacht hatte.

Diese unterschiedlichen Bearbeitungsweisen von Zitaten ließen vermuten, daß ein von Zofia Lissa entwickeltes und von Elmar Budde weitergeführtes Kriterium zur Beschreibung eines Einzelzitats auch zur Erfassung einer Komposition aus fast ausschließlich präfabriziertem Material geeignet sein kann.

„Das Zitat muß zugleich die Möglichkeit haben, durch das neue Werk, in dem es auftritt, assimiliert zu werden.“⁸

„Die Wirkung und der ästhetische Reiz des Zitats in der Musik beruht – ähnlich wie in der traditionellen Literatur – auf der Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation.“⁹

Dieses Kriterium bezieht sich auf ein Einzelzitat, dessen Charakteristikum das Hin- und Herschwanken zwischen Eigenständigkeit und Anpassung ist. Assimilation und Dissimilation bestimmen das Verhältnis eines Zitats zu dem Werk, in das es eingelassen ist. Diese Begriffe messen den Grad der Veränderung. Sie sollen nun in dem Sinn erweitert werden, daß sie zusätzlich das Verhältnis der Zitate untereinander erfassen, da wir es hier mit einer Zitat-häufung zu tun haben. Aus der Vielzahl der möglichen Beispiele zur Verdeutlichung meiner These seien das Entrée und der letzte Satz ausgeschlossen, da dort das Verfahren der Schichtung und Reihung vorliegt. Die Entscheidung fiel für den V. Satz, überschrieben mit „*Pavane de Pissembock et Pissedoux*“ und für den IV. Satz „*Das Phynanzpferd und die Phynanzdiener*“.

I. Grundsicht des V. Satzes ist eine Pavane, ein langsamer Schreittanz. Bis auf den Schluß sind Harfe und Gitarren die kontinuierlichsten Träger dieser Grundsicht. Eine Assimilation in zweifacher Weise bietet in diesem Satz das erste Strawinsky-Zitat (Zimmermann, *Musique pour les Soupers du Roi Ubu*, 1976, S. 28, Takt 20–23).¹⁰ Es handelt sich um das Anfangsmotiv aus der Einleitung der *Symphonie en Ut* (Strawinsky, *Symphonie en Ut*, S. 3, T. 5–6). Es ist entsprechend dem breiten, getragenen Tempo der Pavane in seinen Notenwerten stark erweitert – augmentiert. Zum anderen paßt es sich rhythmisch dem Zitat des Chorals „*Ein feste Burg*“ an. Fast an Auflösung grenzt ein anderes Beispiel. Zimmermann zitiert im selben Satz (Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 33, T. 41–43) ein Thema aus Strawinskys *Symphonie en Ut*, das Hauptthema der ersten Oboe in der Exposition (Strawinsky, *Symphonie en Ut*, S. 5, T. 26 ff.). Dieses Zitat, das später nochmals auftaucht (Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 34, T. 49–51), ist

nur in seinem Metrum modifiziert. Zimmermann faßt im Unterschied zu Strawinsky die repetierenden Achtel vom Anfangsmotiv mit dem Hauptthema zusammen. Am Schluß des V. Satzes spaltet er das Anfangsmotiv wieder ab und betreibt eine Art motivischer Verarbeitung, die vom kanonartigen Einsatz in den Trompeten bis zur Schlußfanfare geht.



Oboe
Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 33, T. 41–43



3. Tromp. in C
Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 34, T. 49–51



3. Tr. in C
Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 35, T. 56–57

Zimmermann verwendet nicht nur Zitate aus der europäischen Musikkultur. Elemente des Jazz, Blues oder der Tanz- und Marschmusik sind für ihn gleichberechtigt. In dem V. Satz, aus dem die eben beschriebenen Zitate stammen, werden Harfe und Gitarren von einem kleinen Tambourin begleitet,

das die Anweisung „*in modo di Blues*“ trägt. Wie die Spielanweisung schon sagt, handelt es sich nicht um ein Zitat eines bestimmten Blues. Das Tambourin soll in der Art eines Blues, im Rhythmus eines Blues gespielt werden. Der einzige Grund, der Zimmermann bewogen haben könnte, der Grundschicht der Pavane einen Blues zuzuordnen, könnte in der Affinität der beiden Rhythmen liegen. Der Rezipient hört in so einem Fall das Ergebnis, wie der Blues von der Pavane assimiliert wird oder umgekehrt.

II. Der IV. Satz, „*Das Phynanzpferd und die Phynanzdiener*“, ist ein menuettartiger Tanz, der sich bis auf zwei Unterbrechungen durch den ganzen Satz zieht. Die hier zahlreich vorkommenden Zitate möchte ich nach Gruppen bestimmen: 1. Die Strawinsky-Zitat-Gruppe, 2. Die Schubert-Bizet-Zitat-Gruppe, 3. Das Wagner-Zitat.

Zu 1): Bei dieser Gruppe dreht sich alles um ein Zitat aus Strawinskys *Dumbarton Oaks* (Strawinsky, *Dumbarton Oaks*, 2. Satz, T. 1–4)¹¹, das wiederholt auftritt, sich aber bei jedem Auftreten rhythmisch immer mehr nach dem Grundrhythmus des Tanzes richtet. Die beiden stärksten Veränderungen sind übereinander geschichtet. Zu 2): Das, was diese Gruppe zur Gruppe macht, ist die ähnliche rhythmische Struktur. Innerhalb des gesamten musikalischen Geschehens werden die Zitate durch angepaßte gleichtönende Übereinanderschichtung oder durch kanonartigen Einsatz in Beziehung gebracht. In Bezug auf die durchgängige Grundschicht wird diese Zitatgruppe kontrastierend gehört. Zu 3): Als ein weiteres Beispiel für Dissimilation und Assimilation steht das Wagner-Zitat (Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 24, T. 18–21). Es steht im Kontrast zu den beiden anderen Zitatgruppen. Gleichzeitig aber paßt es sich dem Grundrhythmus des Satzes, einem Menuett rhythmus an durch die Veränderung des originalen 4/4-Takt in einen 3/4-Takt mittels Streckung.

1. Strawinsky-Zitat-Gruppe:



Viola
Strawinsky, *Dumbarton Oaks*, 2. Satz, T. 1–4



Posaune
Zimmermann, *Musique pour les . . .*, S. 22, T. 6–8



Hörner in F

Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 24, T. 18–21



Harfe

Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 24, T. 18–21

2. Schubert-Bizet-Zitat-Gruppe:

„alla Polacca” Bizet, *Carmen*

Schubert Milit.-marsch 1. + 2. Tr.

Contrabass 3. Tr.

Schubert, *Militärmarsch*

1. + 2. Posaune

Zimmermann, *Musique*,
S. 23, T. 13

Zimmermann, *Musique*, S. 24, T. 17–18

3. Das Wagner-Zitat:

große Flöte Strawinsky

Hörner in F Wagner

Posaune

Contrabaßtuba

Zimmermann, *Musique pour les ...*, S. 24, T. 18–21

Für einen Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, der sich musikalischer Zitate als Material für eine Komposition bedient, gibt es fast unendlich viele Möglichkeiten, die Spannbreite zwischen Dissimilation und Assimilation auszunutzen. Er kann die Zitate einfach aneinanderreihen oder wie Bauklötze aufeinanderstacken. Unter seiner Hand erleiden die Zitate Modifikationen in ihren konstitutiven Eigenschaften, die sie anpassungsfähig machen an Nachbarzitate oder die ihre Integration in den vorerfundenen musikalischen Rahmen ermöglichen. In diesem Fall bestimmt der Komponist den Grad der Veränderung zwischen Assimilation und Dissimilation durch sein Eingreifen in die Struktur der ausgewählten Zitate. Oder aber es werden Zitate ausgesucht, die durch ihre Ähnlichkeit in typischen Eigenschaften (z. B. Rhythmus) zu den sie umgebenden oder folgenden Zitaten und zur eventuell vorgegebenen Grundschrift so passen, daß große Veränderungen überflüssig sind. Hier liegt von vornherein eine Assimilationsfähigkeit der Zitate vor, bedingt durch die Affinität der Zitate untereinander. Gleichzeitig ist aber in diesem Fall das Zitat auch durch Dissimilation gekennzeichnet. Und zwar in einem stärkeren Maße als in ersterem Fall, da es, durch geringfügige Eingriffe des Komponisten, seine Eigenständigkeit mehr bewahrt. Das heißt nicht, daß auch bei starker Veränderung der Zitate, eine gewisse Eigenständigkeit nicht bewahrt wird. Diese ist in jedem Fall notwendig, da sonst ein Erkennen nicht gewährleistet wäre und die Wirkung des Zitates erlöschen würde. Assimilation und Dissimilation bezeichnen bei einer Zitatcollage wie dem *Roi Ubu* nicht nur das Verhältnis des Zitates zu einer vorgegebenen Grundschrift, wie das in einem Werk mit einzelnen Zitaten der Fall ist, sondern auch das Verhältnis, Zustände, Grade der Veränderungen der Zitate untereinander. Diese Grade der Veränderungen bestimmen auch die Wirkung und Ausdruckskraft einer Zitatcollage. Vom Hörer aus gesehen, liegt die Wirkung einer Zitatcollage nicht nur in der Tätigkeit des Erkennens. Auch der Vorgang der Wahrnehmung schwankt zwischen deutlichem Identifizieren eines Zitates und dem Wahrnehmen von mehr oder weniger destruierten oder kaum noch erkennbaren Zitaten. So hört man, wie der Rhythmus der Pavane den des Blues assimiliert oder umgekehrt. Verfremdet erscheint der Menuettrhythmus im Zusammenhang mit den Schubert-Bizet-Zitaten. Einzelne Motive der Strawinsky-Zitate sind nur bruchstückhaft zu erkennen, da diese der Grundstruktur des Menuettrhythmus einverleibt werden. Genau in der Tatsache, daß auch die Wahrnehmung von den verschiedenen Graden des Erkennens lebt, liegt die Wirkung der Zitatcollage.

3. Assimilation – Dissimilation, Probleme der Form und des Hörens

Das Begriffspaar Assimilation und Dissimilation ist geeignet, diese spezifische Art der Materialverarbeitung im *Roi Ubu* abzubilden. Assimilation und Dissimilation sind keine statischen Begriffe. Sie drücken ein Verhältnis aus, zum einen das Verhältnis des präfabrizierten Materials zu dem Werk, in das es eingebettet wurde, und zum anderen die Verhältnisse, die unter den heterogenen Materialien bestehen. In der Zitatcollage kam der eine Begriff nie ohne den anderen vor. Nur beide zusammen, als Ausdruck eines Spannungsverhältnisses zwischen Eigenständigkeit und Anpassung, innerhalb dessen sich die Gewichtung ständig verändern kann, konnten beschreiben, was das organisierende Prinzip der Zitatcollage ausmachte. Es ist nun hiermit nicht ein für allemal geklärt, wie die musikalische Verarbeitung von Collagematerial zu beschreiben sei. Diese direkt aus einer Analyse und nicht losgelöst von dem zu bestimmenden Objekt entwickelten Begriffe sind ein Vorschlag zur Bestimmung eines Kriteriums der musikalischen Collage. Sie sollen aufzeigen, wie man sich einer Theorie der Collage annähern könnte. Einer Theorie, die es erlaubt, die sie konstituierenden Begriffe jederzeit auf den konkreten Untersuchungsgegenstand zu beziehen. Meine These ist, daß Begriffe wie Assimilation und Dissimilation dazu besser geeignet sind als Worte wie Technik und ästhetisches Prinzip.

Bestimmend für die musikalische Collage ist a) das Material, dessen Form von Clemens Kühn definiert wurde, und b) die Art und Weise des Verarbeitens des Materials, zu der ich Kategorien vorgeschlagen habe. Weiterhin offen ist dagegen die Frage: Gibt es eine spezifische Form der musikalischen Collage? Eine Vermutung lautet, die Collage sei eine „*offene Form*“ im Sinne der seriellen Musik oder des Happenings.^{1 2} Eine andere setzt dagegen, daß die Collage eher eine „*Art offener Verlauf*“ sei, in dem sie offen ist für jede Art zitierbares historisches Formengut.^{1 3} Für die letzte These spricht die Tatsache, daß die Collage *Roi Ubu* von Zimmermann die Form von Tänzen hat, Stockhausens *Hymnen* dagegen an die Form der viersätzigen Sonate oder Symphonie erinnert. Nur *Glossolalie* von Dieter Schnebel hat eine offene Form im Sinne der seriellen Technik oder des Happenings.

Das von mir entwickelte Begriffspaar bildet aber nicht nur ein brauchbares theoretisches Werkzeug des Analytikers. In ihm ist auch die Möglichkeit enthalten, den Wahrnehmungsvorgang des Hörers abzubilden. Worte wie Technik verweisen ausschließlich auf die Arbeit des Komponisten als etwas vom Hörer Losgelösten, ihm Fremden. Ästhetisches Prinzip ist dann dieje-

nige Kategorie, der allein der Bereich der Wirkung und Wahrnehmung als ein vom Komponieren abgetrenntes anderes Leben der Musik überlassen bleibt. Assimilation und Dissimilation sind nicht nur deshalb bessere Kategorien zur Bestimmung von Collage, weil sie als analytische Werkzeuge theoriefähig sind. Sie sind in der Lage, zwei wichtige Seiten der Produktion von Musik, die bis jetzt Gegenstand zweier verschiedener Schulen der Musikwissenschaft sind, die des Komponierens und die des Wahrnehmens, begrifflich einander anzunähern. Entsprechen nicht die verschiedenen Grade der Veränderung der Zitate, ihr Hin- und Herschwanken zwischen Eigenständigkeit und Anpassung den verschiedenen Graden des Erkennens während des Hörvorgangs?

4. Gesellschaftliche Implikationen

Wie steht es um die gesellschaftliche Bedeutung der Collage? Sind musikalische Collagen Sache einer kleinen musisch intellektuellen Avantgarde geblieben? Es kommt, so denke ich, nicht von ungefähr, daß die Technik des Collagierens in der Musik in den sechziger Jahren im Mittelpunkt steht. Dieter Schnebel bekannte in seinem autobiographisch geprägten Vortrag über „*Tradition und Fortschritt*“¹⁴, daß er sich als Komponist in den sechziger Jahren den Zielen, Ideen, Forderungen und Ansprüchen der Studentenbewegung nicht entziehen konnte. Er und auch andere Künstler und mit ihnen die Bewegung, stellten an sich selbst den Anspruch die „hohe Kunst“ aus ihrem Elfenbeinturm zu befreien und auf die Straße, zum Volk zu bringen. Die musikalische Collage war, meiner Meinung nach, ein Versuch der Avantgarde, auf diese Ansprüche und Forderungen zu reagieren. Darüber hinaus demonstrierte die Öffnung der Komponisten gegenüber den verschiedensten Formen der Musikkultur den Willen, diese vereinzelt Musikpraxen – Klassik, Pop-Musik, Jazz, Außereuropäische Musik usw. – aus ihren Reservaten zu befreien. Diese unterschiedlichen, disparaten kulturellen Teilbereiche sollten in einer neuen Form, der Collage, integriert werden. Obwohl die Collage Reaktion auf eine vielfach zersplitterte und aufgefächerte Musikkultur war, den Pluralismus vieler verschiedener „Erlebnisschichten“ zum Gegenstand hatte, ist es den Komponisten nicht gelungen, die Mauern ihres eigenen Reservats zu durchbrechen und die breite Masse zu erreichen. Es scheint abschließend so auszusehen, als bliebe es den Musikpädagogen überlassen, die Hoffnungen einzulösen, die die Avantgarde an die musikalische Collage knüpfte: durch reflektierende Konfrontation der verschiedensten Teilbereiche der Kultur die Grenzen dieser Teilkulturen zu durchbrechen.

Anmerkungen

- 1 Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, 1972, S. 27.
- 2 Ebda., S. 36.
- 3 Ebda., S. 36.
- 4 Ebda., S. 36.
- 5 Lissa, Z.: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, 1966, S. 366.
- 6 Ebda., S. 368.
- 7 *Musique pour les soupers du Roi Ubu. Ballet noir en sept parties et une entrée*. Erschienen bei Bärenreiter, Kassel 1976. Dieses Stück wurde im Auftrag der Berliner Akademie der Künste 1966 komponiert. Literarische Vorlage für den Titel ist „*König Ubu*“ von Alfred Jarry, das am 10. Dezember 1896 in Paris uraufgeführt wurde.
- 8 Lissa, Z.: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, 1966, S. 366.
- 9 Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, 1972, S. 28.
- 10 C. Kühn bringt ebenfalls dieses Beispiel, aber nicht unter dem Gesichtspunkt Assimilation und Dissimilation, in: Kühn, C.: Bernd Alois Zimmermann, 1978, S. 106.
- 11 Auch dieses Beispiel ist bei C. Kühn zu finden, in: Kühn, C.: Bernd Alois Zimmermann, 1978, S. 106.
- 12 Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, 1972, S. 35.
- 13 Lissa, Z.: Musikalisches Geschichtsbewußtsein, 1973, S. 22.
- 14 Im Rahmen einer Vortragsreihe an der Hochschule der Künste Berlin, mit dem Thema „Was ist progressiv?“ hielt Dieter Schnebel am 16. 6. 81 einen Vortrag zu dem Thema „Tradition und Fortschritt“. In diesem Vortrag machte er seinen persönlichen kompositorischen Werdegang zum Gegenstand seiner Überlegungen.

Literatur

- Budde, E.: Zitat, Collage, Montage, in: Die Musik der sechziger Jahre (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 12), Mainz., 1972.
- Kühn, C.: Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur (Schriftenreihe zur Musik), Hamburg 1972.
- Kühn, C.: Die Orchesterwerke B. A. Zimmermanns. Ein Beitrag zur Musikgeschichte nach 1945 (Schriftenreihe zur Musik, Bd. 12), Hamburg 1978.
- Lissa, Z.: Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats, in: Die Musikforschung, 19, 1966, S. 364–378.
- Lissa, Z.: Musikalisches Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch? (Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 13), Mainz., 1973.

Barbara Barthelmes
Lüderitzstr. 8
D–1000 Berlin 65

Diskussionsbericht

Es wird gefragt nach dem Bezug zum Gesamtthema: welcher Zuhörer wisse überhaupt, wer Strawinsky war, und erkenne, *was* zitiert wird.

Die Referentin verweist auf den im Referat angeführten Vortrag D. Schnebels und seinen Anspruch. In Collagen werde eine unscharfe Trennung von U- und E-Musik vorgenommen. Zimmermann setze Elemente aus Blues und Jazz gegen Zitate aus eigenen Werken und z. B. Beethoven. Das Interesse sei zunächst auf das *Wie* gerichtet gewesen; formale Kriterien könnten sich jedoch decken mit Wahrnehmungsvorgängen.

Es wird dafür plädiert, eher von der Aufhebung der Avantgarde innerhalb des Bürgertums zu sprechen, als von der Trennung von U- und E-Musik. Außerdem gilt ein Interesse der Wertigkeit der Zitate untereinander und innerhalb der Gesamtheit einer Collage sowie nochmals dem Rezeptionszusammenhang.

Die Referentin erläutert die Schwierigkeit, eine Gleichberechtigung von Zitaten zu konstatieren; allerdings sei eine solche Wertung im Referat ausgeklammert worden. Es sei eingegangen worden auf den Anspruch der Komponisten; die Verwirklichung dagegen sei schwer zu beurteilen. Es liege nahe, daß der Anspruch wahrscheinlich nicht eingelöst wurde.

Josef Kloppenburg